

# Natureza e arte na aurora do Romantismo

ULISSES RAZZANTE VACCARI – UFSC

O tema da relação entre natureza e arte ultrapassa em muito a história do romantismo e do idealismo, remontando, por exemplo, a Aristóteles. Em sua *Física*, Aristóteles afirma, numa passagem, que “a arte imita a natureza” (Aristóteles, 194a, 22-27) e, noutra, acrescenta: “a arte em parte completa o que a natureza não pôde terminar e em parte a imita” (Idem, 198a 16-17). Mas essa “conspiração amistosa” entre natureza e arte não permanece apanágio exclusivo de Aristóteles. Em sua *Arte Poética*, Horácio procura continuar no caminho do estagirita, buscando um meio-termo harmônico entre uma e outra: “Já se perguntou se o que faz digno de louvor um poema é a natureza ou a arte. Eu por mim não vejo o que adianta, sem uma veia rica, o esforço, nem, sem cultivo o gênio; assim, um pede ajuda ao outro, numa conspiração amistosa” (Horácio, 1992, p. 67).

Quando se pensa na concepção de arte e de poesia dos autores do romantismo e do idealismo, é preciso se ter em mente essa concepção aristotélica e ao mesmo tempo horaciana de uma

amizade entre natureza e arte; essa tentativa de pensar a arte ao mesmo tempo como uma imitação da natureza e como o seu acabamento e seu aperfeiçoamento. A partir principalmente de Kant, os autores alemães devotos às investigações da estética e da filosofia da arte se apegam a essa concepção, aprofundando-a e desenvolvendo-a em frentes diversas e variadas.

É em seu conceito de gênio que Kant, à sua maneira, retoma essa concepção aristotélico-horaciana. Por um lado, não há dúvida que ele rejeite prontamente o conceito aristotélico da mimese, ao afirmar, na *Crítica do Juízo*, que a bela arte, produzida pelo gênio, não é produzida por imitação da natureza: “Qualquer um concorda que o gênio se opõe totalmente ao *espírito de imitação*” (Kant, 1998, p. 212), afirma o filósofo no parágrafo 47 daquela obra. Por outro, deixa claro que o gênio, fundado sobre a imaginação criadora, não pode simplesmente ignorar o gosto, cujo exercício lento e demorado permite-o atingir a forma mais adequada à sua obra: “por isso”, afirma Kant no parágrafo 48, “esta [a obra] não é como que uma questão de inspiração ou de um ímpeto livre das faculdades do ânimo, mas de uma remodelação lenta e até mesmo penosa para torná-la adequada ao pensamento...” (*Ibid.*, p. 217). No § 50, o filósofo especifica que as regras do gosto têm justamente a tarefa de cortar as asas do gênio, dando-lhe disciplina e direção:

O gosto é, assim como a faculdade do juízo em geral, a disciplina (ou educação) do gênio; corta-lhe muito as asas e torna-o morejado e polido; ao mesmo tempo, porém, dá-lhe uma direção sobre o que e até onde ele deve estender-se para permanecer conforme a fins; e na medida em que ele introduz clareza e ordem na

profusão de pensamentos, torna as ideias consistentes, capazes de uma aprovação duradoura e ao mesmo tempo universal, da sucessão de outros e de uma cultura sempre crescente (*Ibid.*, p. 226).

Não há dúvida de que o gênio, para Kant, é uma espécie de dileto da natureza, aquele que detém o talento ou dom natural por meio do qual a própria natureza se relaciona com a arte. Num certo sentido, a conhecida frase de Goethe – “a natureza profetiza a partir de Shakespeare” – poderia ser invocada aqui em favor do gênio de Kant. Porém, o sentido exato da definição de Kant é: “*gênio* é o talento (dom natural) que dá a *regra* à arte” e “*gênio* é a inata disposição do ânimo (*ingenium*), pela qual a natureza dá a *regra* à arte” (os segundos grifos são meus). Mas, apesar de possuir uma ligação privilegiada com a natureza, o gênio, em Kant, não opera por uma pronta implosão das regras, mas, por assim dizer, ele as esconde do público ao atingir, em sua obra, um resultado espontâneo, ausente de artificialidade. O gênio de Kant não é, como se poderia pensar, um artista que cria apenas por meio de inspiração: não é o Empédocles de Horácio, o poeta maluco que “arrota versos andando a esmo” (Horácio, 1992, p. 68). O gênio, pelo contrário, é uma espécie de generalização do artista capaz de rivalizar em sua criação com a espontaneidade da própria natureza. É nesse sentido que se deve compreender a afirmação de Kant segundo a qual a bela-arte, produzida pelo gênio, “é uma arte enquanto ao mesmo tempo parece ser natureza” (Kant, 1998, p. 210).

Ao conservar a relação do gênio com o gosto, entendido como a faculdade de julgar o belo, Kant está preocupado com a transmissão universal da obra genial. De nada adiantaria uma obra

genial se ela não pudesse ser universalmente comunicada. Entendido como *sensus communis*, como um sentido comunitário, o gosto é definido por Kant como o “que torna o nosso sentimento, numa representação dada, *universalmente comunicável*, sem a mediação de conceitos” (*Ibid.*, p. 198). Nesse sentido, a grande questão a que o conceito de gênio vem responder na *Crítica do Juízo* é: como pensar a transmissão do sentimento artístico sem que essa transmissão se dê por imitação? Ou, mais especificamente: como é possível a transmissão de um saber que não se baseie em conceitos? A resposta, que se torna possível por meio do gênio, é que a sua obra, sem determinar por conceitos, vivifica as faculdades de quem a recebe, insuflando-lhe espírito, *Geist*. E assim, por meio da vivificação, outro gênio é despertado para sua originalidade, prescindindo do princípio da imitação que estava na base das poéticas clássicas.

O gênio de Kant, assim, desestabiliza a tradição das poéticas clássicas baseadas no princípio da imitação. Entretanto, isso não conduz necessariamente à conclusão de que Kant recuse prontamente toda e qualquer poética. A poética, com efeito, entendida como um discurso filosófico sobre o fazer artístico em geral, tem por função determinar e fixar o *métier* do poeta, elevando-o à consciência de si. Não se trata, na estética kantiana e pós-kantiana, de refutar toda poética em geral, mas de encontrar um discurso filosófico sobre o fazer artístico em geral que dê conta da condição moderna do poeta. Essa condição se refere ao fato de que o poeta, como mostra Kant, não pode ser obrigado por regras em sua criação, mas a criação deve ser despertada por meio de uma obra em si mesma genial e espirituosa. A possível história dos gênios a que alude Kant na *Crítica do Juízo*, assim, é a história da *vocação* ou *destinação* dos gê-

nios, na qual um desperta para a sua genialidade por meio da genialidade do outro.

Curiosamente, este é também o tema das *Preleções sobre a destinação do erudito*, de Fichte, cujo título se poderia também traduzir por *Preleções sobre a vocação do sábio*, de 1794. Nessas preleções, Fichte está profundamente ligado ao tema do gênio de Kant, ao pensar a questão da comunicação de um saber por meio do espírito, e não da letra; por vivificação, e não por imitação. A questão da educação e da formação do erudito – da *Ausbildung* –, por meio da qual a transmissão desse saber se torna possível, constitui por isso o objeto central das preleções de Fichte. O pano de fundo sobre o qual se desenrola essa questão, entretanto, não é mais o da relação entre natureza e arte, como no gênio, mas entre natureza e cultura. Assim como o gênio de Kant torna-se responsável pelo progresso da arte, regulando-a sem obrigar, o erudito de Fichte o faz em relação à cultura em geral. Por meio do conhecimento da doutrina, ao erudito é atribuída a tarefa de velar pela cultura, assegurando o seu progresso infinito em direção ao seu ideal supremo, que constitui, nas palavras de Fichte, na “*plena igualdade de todos os seus membros*” (Fichte, 2014, p. 50).

Enquanto o gênio de Kant, em relação à arte, forma sua obra na regra do gosto, o erudito de Fichte, relativamente à inspeção do progresso da cultura, apoia-se na doutrina. A relação contida no alemão entre o *Gelehrter* e a *Lehre*, que se perde no português, torna-se aqui imprescindível. Pois ela mostra que o erudito não age apenas subjetivamente, à revelia do mundo e da tradição, mas se baseia em um conhecimento bem determinado, o qual, segundo Fichte, é constituído de três tipos: o conhecimento *filosófico*, o *filosófico-histórico* e o *histórico*. O

primeiro (*filosófico*) é fundado sobre princípios puros da razão e proporciona o conhecimento das carências e necessidades fundamentais do homem em geral; o segundo (*filosófico-histórico*) é responsável pelo conhecimento dos meios para satisfazer essas carências e necessidades fundamentais; e o terceiro (*histórico*) consiste no estudo do passado e no seu uso como uma espécie de espelho para a formação dos seus contemporâneos. “Os três tipos de conhecimento indicados”, conclui Fichte, “considerados unidos entre si [...] constituem o que se denomina [...] erudição (*Gelehrsamkeit*); e aquele que dedica a sua vida à aquisição desse conhecimento chama-se um erudito” (*Ibid.*, p. 68).

A erudição, entendida aqui como a interconexão desses três tipos diferentes de conhecimentos, proporciona ao erudito a capacidade de determinar “em que nível determinado da cultura se encontra aquela sociedade de que se é membro num determinado momento, que grau determinado ela tem a galgar a partir deste e quais os meios de que ela dispõe para isso” (*Ibid.*, p. 67). A partir desse saber, o erudito torna-se capaz de “*calcular* o curso do gênero humano” (*Ibid.*, grifo meu), aquilo que o eleva à condição de “*educador*” e “mestre (*Lehrer*) da humanidade” (*Ibid.*, pp. 74-75). Em última instância, a erudição permite a determinação dos impulsos fundamentais do homem, do *Trieb*, cuja delimitação e uso na filosofia se deveu primeiramente a Reinhold<sup>1</sup>. A erudição permite ao erudito calcular e determinar essa força inconsciente que impulsiona o homem a deixar o estado de natureza para viver em sociedade – o impulso social – de um modo tal que esse impulso de fato conduza-o a um estado melhor e não a um estado de decadência.

---

<sup>1</sup> Cf. Reinhold, *Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens*, 1789, p. 561-2.

Ao impulso social, portanto, deve-se adicionar outros dois: o impulso para a comunicação e o impulso para a recepção. Por meio do impulso social, o homem se põe em ação recíproca com outros seres racionais livres e constitui a vida em sociedade. Já o impulso para a comunicação tem a função de “cultivar (*ausbilden*) alguém sob aqueles aspectos em que nós somos particularmente cultivados”; e o impulso para a recepção é o “impulso para se deixar ser cultivado pelo outro sob aqueles aspectos em que ele é particularmente cultivado e nós particularmente incultos (*ungebildet*)” (*Ibid.*, p. 51). Com a satisfação desses três impulsos, conclui Fichte: “a falha produzida pela natureza é reparada pela razão e pela liberdade; a formação (*Ausbildung*) unilateral que a natureza deu ao indivíduo torna-se propriedade da espécie inteira; e a espécie inteira, em compensação, dá a sua ao indivíduo” (*Ibid.*, grifo meu).

*Mutatis mutandis*, depara-se aqui com a fórmula da *Física* aristotélica citada no início, aplicada não à arte, mas à cultura. Aristóteles diz: “a arte em parte completa o que a natureza não pôde terminar...”. Fichte diz: a cultura em geral corrige as falhas individuais da natureza. Para isso, entretanto, é preciso antes demonstrar a comunicabilidade da erudição (do saber), que é o papel da doutrina: estabelecer um discurso apurado, exato e calculado, que rivaliza com a evidência própria das ciências, e por meio do qual a cultura torna-se capaz de reparar a falha unilateral da natureza por meio da razão e da liberdade.

Mas a fórmula aristotélica, que já aparecia à sua maneira no gênio de Kant e no erudito de Fichte, encontra ecos também no projeto estético de Hölderlin. O poeta alemão abre o fragmento *Fundamento para Empédocles* fazendo uma espécie de reverência às palavras de Aristóteles: “Natureza e arte são apenas harmo-

nicamente opostas na vida pura”, escreve Hölderlin e continua: “*A arte é a flor, o acabamento da natureza, e a natureza apenas se torna divina mediante a ligação com a arte...*” (Holderlin, 1992, p. 428, grifo meu). Segundo essa passagem, também para Hölderlin a arte como que corrige as falhas da natureza, o que leva à consideração de que, em sua essência, as estéticas kantiana e pós-kantianas dialogam ainda de uma certa forma com a tradição renascentista do imitar superando. Assim como se depreende já do gênio de Kant, não se trata de simplesmente abandonar toda normatividade, toda cultura, enfim, toda arte na acepção aristotélica do termo, mas de encontrar um meio de harmonizar natureza e arte. Ao mencionar em seus escritos e poemas o divino, Hölderlin não se refere a uma divindade etérea, mística ou seráfica, exterior ao mundo, mas a esse ideal da cultura como um todo que consiste na intimidade (*Innigkeit*), na harmonia profunda entre arte e natureza, cujo maior exemplo é representado pela cultura grega de um modo geral.

Num outro fragmento intitulado *O ponto de vista a partir do qual devemos enxergar a antiguidade*, Hölderlin, em estreita sintonia com essa tradição de Kant, Reinhold, Fichte e Schiller, pensa à sua maneira o modo como a cultura moderna pode atingir essa harmonia com a natureza que se via nos gregos antigos. O fragmento, nesse sentido, é um esboço de um ensaio filosófico em que o poeta procura fixar e elevar à consciência o chamado impulso formador (*Bildungstrieb*). Pois, na esteira do erudito fichtiano, é o conhecimento desse impulso fundamental que fornece as bases para o cálculo do curso da cultura. Segundo Hölderlin:

*O mais seguro é que saibamos de onde provém esse*



*impulso formador e aonde anseia; que conheçamos as direções mais essenciais para as quais ele se move em direção a seu alvo; que os desvios e os atalhos que ele pode tomar não sejam desconhecidos para nós; que examinemos tudo aquilo que é produzido desse impulso ante nós e ao nosso redor como se tivesse sido derivado do fundamento originário comum de onde provém em toda parte com seus produtos, a fim de que reconheçamos as direções mais essenciais que ele tomou ante nós e ao nosso redor, assim como seus desvios em torno de nós e então, partindo desse mesmo fundamento que, pleno de vida e de modo uniforme, tomamos como a origem de todo impulso formador, possamos fixar nossa própria direção, ela própria determinada pelas direções anteriores, puras e impuras, que nós não repetimos por conhecimento... (Ibid., p. 507-508).*

Heidegger veria aqui um gancho perfeito para situar Hölderlin no interior da busca pelo ser do ente, cuja correspondência verdadeira, realizada por meio da filosofia, denomina-se vocação. Encontrada pela filosofia, a vocação é o momento em que se escuta a voz do ser<sup>2</sup>. Ao recorrer à filosofia, com efeito, Hölderlin aposta aqui na ideia de que a determinação do impulso formador permite calcular a trajetória da cultura moderna em sua busca

---

<sup>2</sup> Escreve Heidegger, com efeito: “*Philosophía* é a correspondência propriamente exercida, que fala na medida em que é dócil ao apelo do ser do ente. O corresponder escuta a voz do apelo. O que como voz do ser se dirige a nós dis-põe nosso corresponder. [...] E só com base na dis-posição (*dis-position*) o dizer da correspondência recebe sua precisão, sua vocação” (*O que é isto – A filosofia?*, 1973, p. 218-9).

pelo ideal da harmonia perfeita com a natureza, tornando-a divina. A filosofia, em última instância, ao elevar à consciência o impulso formador, permite ao poeta tomar consciência de que sua função vai além da função de um simples artista. Em Hölderlin, o artista, mais especificamente o poeta, deve ser também o educador e o mestre (*Lehrer*) da humanidade, aquele que, por meio da arte, tem como tarefa velar para que a cultura como um todo não se perca a meio do caminho entre o estado de natureza e o ideal divino, vindo a desaparecer.

O processo de tomada de consciência do impulso formador, assim, proporcionado pelo recurso à filosofia, conduz ao mesmo tempo à tomada de consciência do estado e da tarefa da arte moderna. A filosofia, ao elevar à consciência o impulso formador, expõe ao mesmo tempo as deficiências que perpassam a arte moderna. E o seu veredito é fornecido no início das *Observações sobre Édipo*: “À poesia moderna falta particularmente escola e ofício”, escreve Hölderlin no início do ensaio, “isto é, *que o seu modo de proceder possa ser calculado e ensinado* e, quando for aprendido, possa ser repetido de modo confiante em sua execução” (Hölderlin, 1992, p. 849, grifo meu).

Falta à poesia moderna, especialmente à tragédia moderna, escola e ofício, em última instância, uma doutrina ou uma arte poética que dê confiança ao artista na execução de sua obra, tal como a poética de Aristóteles o fazia em relação aos poetas gregos e a de Horácio aos romanos. Foi afinal a ausência de uma pedra de amolar moderna, de uma arte poética moderna que levou o próprio Hölderlin a desistir de seu projeto de escrever uma tragédia moderna. De uma forma própria, Hölderlin retoma aqui a ideia kantiana segundo a qual o gênio não é aquele que tergiversa para a escola, que ignora as leis e as regras, pro-

curando a inspiração apenas na natureza. Assim como para Kant, também para Hölderlin o gênio cria uma obra perfeitamente harmônica no que se refere à artificialidade da regra e à espontaneidade da natureza, aproximando-se do ideal de perfeição ao qual aspira a própria cultura de um modo geral. Assim, é preciso relativizar a imagem que se tem de Hölderlin como um poeta etéreo e seráfico, para quem a filosofia constituiu apenas uma aventura inconsequente<sup>3</sup>. Longe disso, a relação com a filosofia torna-se algo necessário para a poesia moderna como um todo, em sua busca por um discurso poético que fundamente filosoficamente o *métier* do poeta e lhe forneça um solo teórico que limite seus voos etéreos.

Hölderlin procura estabelecer essa poética moderna, ainda inexistente, em seus textos poetológicos, cujo objetivo, como se deduz do nome, consiste na determinação do *logos* da poesia moderna, na determinação de sua lei calculável. Essa lei, “levando em conta a diferença das épocas e das condições”, elevaria a poesia moderna à *mêchanê* dos antigos. Não no sentido de regulamentar o fazer poético, determinando-o, mas fornecendo-lhe um solo a partir do qual o poeta poderia criar sem precisar a cada vez recomeçar do zero. É esse exato papel que o *Fundamento para Empédocles* desempenha em relação à tragédia *A morte de Empédocles*: como uma espécie de fundamento teórico, necessário à obra de arte moderna, filosófica e ideal em sua essência. Foi após ter fracassado em duas versões diferentes da tragédia e antes de partir para a terceira e última, igualmente inconclusa, que Hölderlin viu-se obrigado a escrever o ensaio teórico sobre

---

<sup>3</sup> É essa a grande tarefa do estudioso de Hölderlin na atualidade, defendida principalmente por Courtine. Cf. *A situação de Hölderlin no limiar do idealismo* alemão. In: “A tragédia e o tempo da história”, 2006, pp. 37-66.

Empédocles. Neste ponto, por caminhos opostos, as concepções de Hölderlin sobre a poesia moderna cruzam-se de uma forma um tanto inesperada com as de Friedrich Schlegel na *Conversa sobre a poesia*. Pois, como se lê nas palavras do personagem Ludoviko:

Vocês já poetaram e com frequência devem ter sentido, ao fazê-lo, que lhes faltava um firme apoio para sua ação, um seio materno, céu e vento vivo. [...] Afirmo que falta a nossa poesia um centro, como a mitologia o foi para os antigos [...]. Acrescento, entretanto, que estamos próximos de possuir uma, ou melhor: é chegado o momento em que devemos colaborar seriamente para produzi-la (Schlegel, 1994, p. 51).

Para que essa nova mitologia se consagre e se iguale à dos antigos, como fala Ludoviko, é necessário um centro, um “firme apoio para sua ação”; é necessário, afirma ainda mais adiante na mesma conversa, que o idealismo saia de si mesmo e se transforme em um “ilimitado realismo”, complementando-se com uma física, uma ciência da natureza. A ideia corresponde com o que afirma Hölderlin no fragmento *Hermócrates a Céfalos*, em que menciona a necessidade de se dar a Júpiter Olímpico o pedestal, o único elemento que lhe falta (Hölderlin, 1992, p. 498). Essa mitologia a que se refere Ludoviko, entretanto, não pode mais aparecer na forma de filosofia ou de sistema. A última aparição filosófico-sistemática de uma tal síntese entre o real e o ideal foi na filosofia de Espinosa. No pós-kantismo, período em que despontam já os primeiros raios do romantismo, apenas a poesia, considerada então o órgão da filosofia, será capaz de tirar o

idealismo de si mesmo e unificá-lo com a natureza. E somente ao fazê-lo a mitologia surgirá como uma obra de arte da própria natureza<sup>4</sup>, a modernidade alcançando por suas vias a totalidade harmônica entre arte e natureza que se via na cultura grega de um modo geral.

Segundo Schelling, a principal característica da cultura moderna, oposta que é à cultura grega, é a tendência ao idealismo, própria do Cristianismo. Enquanto o mecanismo da mitologia grega consiste em transformar seus personagens *naturais* em personagens históricos, como na epopeia (e somente assim eles se tornam deuses pela primeira vez), a modernidade, como “intui o universo somente como *história*, como reino moral” (Schelling, 2002, p. 106), deve operar no sentido oposto, transformando o ideal em natural. Como os deuses modernos são personagens essencialmente históricos e morais, a futura mitologia moderna se completará tomando posse da natureza: “*Estes* [os deuses modernos] não poderão se tornar verdadeiramente deuses, não poderão se tornar vivos, independentes, poéticos antes de tomar posse da natureza, antes de ser deuses naturais”. Acima de tudo, é preciso “enraizar suas divindades ideais na natureza, assim como os gregos enraizaram seus deuses realistas na história” (*Ibid.*, p. 106-107). A filosofia da natureza, nesse sentido, deve criar a simbólica necessária para a realização desse último passo, que consiste na “síntese da história com a natureza”. Somente com isso se torna possível o advento da nova mitologia, mesmo que sua realização esteja ainda “a uma distância infinitamente remota”, como afirma o próprio Schelling.

Essa reflexão de Schelling encontra eco em Hölderlin que, na elegia *Pão e Vinho*, canta essa condição moderna dos deuses

---

<sup>4</sup> Cf. Schlegel, *Conversa sobre a poesia*, ed. cit., p. 55.

etéreos, a viver noutro mundo, separados dos homens:

*Mas, amigo! Viemos tarde demais. De-certo vivem os deuses,*

*Mas lá em cima, noutro mundo, por sobre as nossas cabeças.*

*Infundamente ali agem e pouco parece importar-lhes*

*Se nós vivemos ou não, tanto os divinos nos poupam.*

*(Hölderlin, 1959, p. 215)*

A simbólica a que se refere Schelling na *Filosofia da arte* deve ser interpretada como um discurso poético capaz de fazer do poeta moderno um reconciliador entre o divino retraído e o homem esquecido. O próprio Hölderlin procura desenvolver essa simbólica ao pensar a criação de uma nova linguagem em suas traduções das peças de Sófocles para o alemão. As *Observações sobre Édipo e Antígona*, nesse sentido, constituem muito mais do que uma interpretação das tragédias de *Édipo* e *Antígona*. Além de uma filosofia da história, elas trazem ainda uma sofisticada e complexa teoria da tradução que está na base da invenção de uma linguagem, base para o surgimento do novo poeta moderno. Na tentativa de tornar compreensível para o moderno a harmonia do divino com o humano, marca do mundo grego, Hölderlin explica, nas *Observações*, que é necessário traduzir as imagens próprias da mitologia grega de uma forma mais compreensível aos modernos, transpondo-os na linguagem do entendimento e da clareza. Nesse espírito, a tradução do *Édipo* e de *Antígona* para o alemão apresenta transposições pouco ortodoxas, numa tentativa de tornar as figuras divinas, próprias à

natureza grega, mais racionais, portanto, mais próximas à natureza dos modernos. Eis alguns exemplos tirados das próprias traduções da *Antígona*: Zeus é traduzido por “pai da terra” ou “pai do tempo” (*Id.*, 1992, p. 861); Hades, por “inferno”, “mundo dos mortos”, “lugar dos mortos” e “deus do inferno” (*Ibid.*, pp. 871-872); Eros, por “espírito do amor” e “espírito da paz” (*Ibid.*, p. 890); Afrodite, por “beleza divina” (*Ibid.*); Ares, por “espírito de batalha” (*Ibid.*, p. 896); Baco, por “deus da alegria” (*Ibid.*, p. 904); Olimpo, por “céu” (*Ibid.*, p. 889); deuses, por “espíritos” (*Ibid.*, pp. 871 e 883) e assim por diante.

Trata-se de um esforço que vai claramente ao encontro da exigência de Schelling segundo a qual é preciso tornar os deuses modernos mais naturais, fincando-os na natureza. É por meio de uma profunda modificação da linguagem que o grande Júpiter descerá novamente do Olimpo à terra e aprenderá a venerar Saturno, seu antigo pai, por ele deposto. Em termos menos gregos e mais modernos, somente por meio de uma transformação da linguagem a arte poderá novamente se reconciliar com a natureza, com a sua fonte que, ao longo da história, acabou por ser dominada por ela. Como se lê na ode *Natureza e arte ou Saturno e Júpiter*:

*Desça então! Nem te envergonhes de lhe agradecer!*

*Ao mais antigo agrada agora, se ambicionas perdurar,*

*E lhe concede que antes de quem seja,*

*Divinos ou varões, venha a ele o vate nomear!*<sup>5</sup>

(Hölderlin, 1994, p. 133)

---

<sup>5</sup> Tradução modificada.

Assim como na ode acima é o vate que deve nomear a descida de Júpiter à terra, também em *Pão e vinho* Hölderlin canta como tarefa do poeta a reconciliação dos opostos, seja entre natureza e arte, Júpiter e Saturno ou dia e noite:

*Sim! Com razão dizem que ele faz as pazes entre o dia  
e a noite,*

*Faz subir e descer eternamente as estrelas do céu,  
Sempre alegres, como a folhagem do sempre-verde pi-  
nheiro*

*Que ele ama, como a coroa de hera que pra si escolheu,  
Porque ele permanece e traz o sinal dos deuses fugidos  
Cá pra baixo aos sem-deuses no meio das trevas.*

*[...]*

*Mas entretanto desce, como portador do facho, do Al-  
tíssimo*

*O Filho, o Sírio, para entre as sombras.*

*(Id., 1959, p. 219)*

O Filho, o Sírio, podem ser interpretados como o próprio Jesus ou Dionísio, expostos aqui numa espécie de síntese, numa imagem sincrética. Ambos trazem em si a imagem da reconciliação: Jesus foi enviado à terra como sinal do amor de Deus ao homem, e Dionísio, o filho de Zeus, é considerado o deus dos poetas, o deus responsável pelo entusiasmo (*Begeisterung*), considerado já uma forma de reconciliação do divino com o humano. A reconciliação a que aponta o verso final de *Pão e Vinho*, assim, ultrapassa o universo abstrato designado por termos tais como natureza e arte, deus e homem, noite e dia, e assume um



sentido mais concreto: a reconciliação a que deve almejar a cultura moderna é a reconciliação entre o mundo grego e o mundo cristão, entre a mitologia grega e a Bíblia, enfim, entre Dionísio e Cristo. Essa síntese das duas maiores religiões do Ocidente, em todo caso, deve ser preparada pelo poeta que, em Hölderlin, assume claramente a função de demiurgo, num sentido próximo ao modo como Platão define esse ser em *O Banquete*, a saber, como o ser que, pertencendo aos dois mundos, tem por função “interpretar e transmitir aos deuses o que vem dos homens, e aos homens o que vem dos deuses [...]”; e como está no meio de ambos ele os completa, de modo que o todo fica ligado todo ele a si mesmo”.(Platão, 1972, pp. 40-41).

## Referências bibliográficas

- COURTINE, J.-F. *A tragédia e o tempo da história*. Trad. He-loisa B. S. Rocha. São Paulo: Editora 34, 2006.
- FICHTE, J. G. *O destino do erudito*. Trad. Ricardo Barbosa. São Paulo: Hedra, 2014.
- HEIDEGGER, M. *O que é isto – A filosofia?* Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- HÖLDERLIN, F. *Sämtliche Werke* (SW). Ed. Jochen Schmidt. Deutscher Klassiker Verlag: Frankfurt am Main, 1992.
- \_\_\_\_\_. *O canto do Destino e outros Cantos*. Trad. António Medina Rodrigues. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Poemas*. Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Atlântida, 1959.
- HORÁCIO, *Arte Poética*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1992.
- KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. António Marques e Valério Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993.
- PLATÃO, *O Banquete*. Trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- REINHOLD, K. L. *Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens*. Prag/Jena: C. Widtmann und I.M. Mauke, 1789.
- SCHELLING, F. W. J. *Filosofia da arte*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- SCHLEGEL, F. *Conversa sobre a poesia*. Trad. Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.